

Filip Presseisen

Archidiecezjalna Szkoła Muzyczna

im. ks. Kardynała Franciszka Macharskiego II stopnia w Krakowie

Zagadnienie dynamicznej interpretacji twórczości organowej Maxa Regera w kontekście charakterystyki brzmieniowej późnoromantycznych instrumentów oraz współcześnie budowanych organów

Wprowadzenie

„Wszystko, wszystko zawdzięczam Joh. Seb. Bachowi!”.

Max Reger (1873–1916)

Z okazji setnej rocznicy śmierci Maxa Regera (właściwie – Johanna Baptista Josepha Maximiliana Regera), wybitnego niemieckiego kompozytora epoki późnego romantyzmu wyżej wymienionym cytatem nazwano zorganizowaną w muzeum bachowskim w Lipsku wystawę poświęconą życiu Johanna Sebastiana Bacha oraz Maxa Regera¹. Jest to tylko jedno spośród niezliczonej ilości wydarzeń zaplanowanych we współudziale z mieszczącym się w niemieckim Karlsruhe Instytutem Maxa Regera i Fundacją Elsy Reger². Max Reger, uznawany często za kontynuatora myśli bachowskiej i jednego z największych kompozytorów wszech czasów, jest w Polsce postacią nie tyle niedocenianą, co dość nieznaną. Stereotypowy sposób myślenia na jego temat oraz brak wiedzy o sposobie wykonawstwa muzyki czołowego przedstawiciela niemieckiego późnego romantyzmu sprawia, że często jego kompozycje są odbierane jako przeładowane lub nie do końca

¹ „Alles, alles verdanke ich Joh. Seb. Bach!”. Bach und Reger: Kabinettausstellung im Bach-Museum des Bach-Archivs Leipzig.

² Max-Reger-Institut / Elsa-Reger-Foundation Karlsruhe – w momencie pisania tego artykułu na stronie internetowej instytutu dostępne są wszystkie europejskie wydarzenia muzyczne związane z 100. rocznicą śmierci Maxa Regera, których liczba przekracza 100.

zrozumiałe. W artykule omówiona zostanie kwestia interpretacji muzyki organowej Maxa Regera pod względem zagadnień dynamicznych, a w końcowej części artykułu związanych z nimi trudności powodowanych charakterystyką brzmieniową współczesnego budownictwa organowego.

1. Max Reger – kompozytor, pianista, organista, dyrygent, pedagog

Na początek – w miejsce przybliżenia czytelnikowi skróconej wersji życiorysu niemieckiego kompozytora – kilka faktów związanych często z mylnym i stereotypowym postrzeganiem twórczości Regera, co zaskakujące – znajdujących swe odbicie w tytułach koncertów zaplanowanych na europejskiej scenie muzycznej w roku 2016.

Czy znają Państwo Regera? – to nazwa koncertu organizowanego 12 lipca 2016 roku przez Wyższą Szkołę Muzyczną i Teatralną im. Felixa Mendelssohna-Bartholdego w Lipsku³. Autor niniejszego artykułu, zadając właśnie to pytanie kilkudziesięciu muzykom różnych specjalności podczas pobytu w ośrodkach muzycznych na terenie Niemiec i Polski, stwierdził, że podstawowe dane na temat życia kompozytora i stylistyki jego kompozycji pozostają niestety nieznane. Większość organistów z twórczości Regera kojarzy jedynie kilka najbardziej znanych fantazji chorałowych oraz cykle miniatur; skrzypkowie i wioloncziści czasem słyszą o istniejących utworach solowych i kameralnych Regera, natomiast pianiści często dziwi istnienie twórczości fortepianowej tego kompozytora. Dorobek Regera kojarzą oni w pierwszym momencie jedynie z muzyką organową. Jest to o tyle ciekawe, że Reger za swojego życia znany był przez długi czas głównie jako światowej klasy pianista. Co więcej kilka nagrań utworów z ogromu jego fortepianowej twórczości dotrwało do naszych czasów – i to w wykonaniu samego kompozytora. Publiczność miała je okazję usłyszeć 22 kwietnia 2016 roku w miejscowości Bad Saarow podczas koncertu *Max Reger spielt eigene Werke auf dem Reproduktionsklavier Welte-Mignon*⁴.

Niestety z biografią Maxa Regera kojarzy się często stereotypowo fakt jego choroby alkoholowej oraz, co za tym idzie, mocno przerysowany obraz kompozytora jako biesiadnika, nieustannie podtrzymywany w wielu anegdotach. W połączeniu z nieznajomością specyfiki stosowanego przez niego języka muzycznego to stereoty-

³ W oryginale *Kennen Sie Reger?*.

⁴ Na koncercie tym odwzorowano na fortepianie Welte-Mignon z 1925 następujące dostępne do dzisiaj nagrania zarejestrowane na w 1907 przez Maxa Regera na rolkach: *Humoreska* nr 5 op. 20, *Silhouette* nr 2 i 3 op. 53, *Tagesbuch* nr 3, 5 i 6 op. 82 oraz *Intermezzo* nr 3 i 5 op. 45.

powe myślenie dyskredytuje wartość samych kompozycji. Próba pozytywnej zmiany wizerunku Regera jest chociażby koncert organizowany w kościele mariackim w niemieckiej Grimmie 30 kwietnia 2016 roku, zatytułowany przewrotnie *Orgel und Rotwein* czy pośrednio szereg innych koncertów⁵. Kolejnym negatywnym zjawiskiem rzutującym na postrzeganie jego osoby są często powtarzane opinie o problematycznym odbiorze muzyki Maxa Regera przez słuchaczy, którym twórczość ta jawi się jako przeładowana i chaotyczna. Wielu współczesnych kompozytorowi muzykologów i krytyków polemizowało z twórczością Regera. Warto zaznaczyć, że sam Reger już w młodym wieku twierdził, że czuje się jedynym kompozytorem swych czasów, który zdolny jest poprowadzić muzykę w nowym kierunku. Jak każdy prekursor nowego stylu również Reger poddany był bardzo surowej krytyce, ale dzięki bawarskiej mentalności nie gasił tworzących się konfliktów i nie pozostawał dłużny swym krytykom⁶. Na czym jednak polegał ów nowy kierunek?

Chodzi o powrót do techniki polifonicznego prowadzenia głosów. Odbiór muzyki Regera jako przeładowanej i chaotycznej może wynikać z połączenia zasad barokowego kontrapunktu z późnoromantyczną harmonią opartą o teoretyczne dokonania Hugo Riemanna i rozwiniętą przez samego Regera do poziomu, w którym każda funkcja harmoniczna nie jest samodzielnym zjawiskiem, lecz zawiera składniki enharmonicznie, pozostające w relacji do akordu poprzedniego i będące logicznym przygotowaniem do współbrzmienia następującego zaraz po danej funkcji⁷. Jak pokazuje praktyka, bardzo często muzyka Regera staje się zrozumiała w momencie przyswojenia materiału nutowego i słuchowego przyzwyczajenia się do tego rodzaju następstw harmonicznych, co często następuje w trakcie samodzielnego procesu uczenia się konkretnego utworu. Specyfika Regerowskiej płaszczyzny harmonicznej wymaga od słuchacza wysoce rozwiniętych umiejętności percepcyjnych oraz umiejętności koncentracji na napięciu muzycznym ukrytym w wielorakości znaczeń funkcyjnych, które w połączeniu

⁵ Spośród nich chociażby organizowany w katedrze w Kopenhadze *Recital organowy w czasie lunchu*. Polskie tłumaczenie nazwy koncertu w Grimmie to *Organy i czerwone wino*. Warto zauważyć przy tym, że choroba alkoholowa Regera była spowodowana pośrednio chorobą genetyczną, na którą cierpiała również siostra Maxa – polegała na bardzo szybkiej utracie wody z organizmu. Żona kompozytora, Elsa Reger, we wspomnieniach wyraźnie podkreśla, że stereotypowe myślenie o mężu jako alkoholiku jest mocno przerysowane, zaznacza też, że męża w stanie upojenia alkoholowego nigdy nie widziała.

⁶ H. P. Müller, *Von Adam bis Zar und Zimmerman. Musikeranekdoten*, Berlin 1990, s. 135.

⁷ Sam Reger nieustannie odwoływał się do muzyki Jana Sebastiana Bacha. Dowodem na to może być chociażby stwierdzenie Regera „Bach jest początkiem i końcem całej muzyki”. Por. wpis do książki Lisy Hess z dnia 31 maja 1906 roku. Max Reger, *Briefe eines deutschen Meisters*, Leipzig 1928, s. 148

z rozbięciem standardowej homofonicznej faktury epoki romantyzmu na wyraźne prowadzenie głosów (w liczbie większej niż w czasach baroku) mogą sprawiać zarówno współczesnemu słuchaczowi, jak i muzykowi trudność. Było to zauważalne już na początku XX wieku, czego śladem są liczne recenzje dzieł Regera⁸.

Życie Maxa Regera zostało znakomicie opisane biografii sporządzonej przez jego pierwszego nauczyciela – Adalberta Lindnera⁹. Zachęcając czytelników do jej lektury, warto wspomnieć, że Reger oprócz faktu bycia niesamowicie płodnym kompozytorem¹⁰ był również koncertującym pianistą i dyrygentem. Od 1911 roku miał w swej opiece najważniejszą niemiecką orkiestrę tamtego czasu – kapelę dworską w Meiningen.

2. Twórczość organowa

Organowy styl kompozycji Maxa Regera wyklarował się w najbardziej wyraźny sposób pomiędzy rokiem 1898 i 1901 w czasie pobytu kompozytora w Weiden. Wtedy właśnie powstało 14 spośród łącznej liczby 35 utworów przeznaczonych na organy. Pierwszym znaczącym utworem była *Suita e-moll* op. 16, która została zadedykowana Johannowi Sebastianowi Bachowi, oraz słynne opracowanie chorału *Ein' feste Burg ist unser Gott* op. 27, będące pierwszą fantazją chorałową Regera do konkretnych słów pieśni protestanckiej, jednocześnie będącą bezpośrednim odwołaniem do języka muzycznego baroku¹¹. Obydwa te utwory należą do dwóch podstawowych gatunków kompozycji Regerowskich przeznaczonych na organy: a) tej o charakterze ściśle religijnym, z symbolicznym przełożeniem słów na język muzyczny za pomocą różnorodnych zjawisk harmonicznym i melodycznym, b) nienależącej do kategorii muzyki programowej. Sposób pracy Regera odzwierciedla ten podział: podczas trwania procesu kompozytorskiego powstawanie kolejnych opusów dzielił on na dwie fazy – najpierw komponował utwory organowe

⁸ Czasem posunięte do publikowanych w prasie inwektyw. Przykładem może być anonimowa krytyka z 1920 roku, w której Reger nazywany jest między innymi „plugawą larwą” oraz „obrzydliwą kreaturą muzyczną”. Por. N. Slonimsky, *Lexicon of Musical Invective: Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time*, New York 1965.

⁹ Zob. A. Lindner, *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und Kunstlerischen Werdens*, Regensburg 1936.

¹⁰ W wieku 29 lat Reger był już autorem 59 opusów (komponował pieśni, utwory fortepianowe, kameralne, chóralki, orkiestrowo-chóralki. Ostatnie dzieło – op. 146 – napisał w wieku 43 lat.

¹¹ Reger komponował na tematy chorałów protestanckich ze względu na ich wartość muzyczną, co zostało wyrażone przez niego w słowach „Protestanci nie wiedzą, jaki skarb mają ukryty w swoich chorałach”. Warto zauważyć, że do końca życia Reger był wiernym katolikiem. Por. G. Bagier, *Max Reger*, Stuttgart–Berlin 1923, s. 120.

niezwiązane ze słowem, następnie przekształcał teksty chorałów na język muzyczny, tworząc kolejne zbiory fantazji organowych¹².

Już w tych dwóch pionierskich utworach możemy dostrzec nowy sposób pisania na organy, tak różny od utworów rówieśników Regera, zarówno tych pochodzących z Niemiec, jak i Francji. Na czym polega ten szczególny styl? Według autora niniejszego artykułu specyfika języka Maxa Regera polega przede wszystkim na:

a) Użyciu faktury polifonicznej przy jednoczesnym dublowaniu składników w strukturach homofonicznych oraz zachowaniu planów dźwiękowych na zasadzie kontrastu;

b) Użyciu harmoniki oscylującej na granicy tonalności poprzez nieustanny proces ruchu tonikalizacyjnego, enharmonii oraz stosowania dużej ilości akordów septymowych i zmniejszonych w różnych przewrotach;

c) Idealnym odzwierciedleniu słów chorału podpisanego pod nutami wraz z muzycznym przedstawieniem znaczenia symbolicznego w warstwie teologicznej i często wynikającej z tego często dualności realizowanej za pomocą zmian melodycznych i fakturalnych;

d) Stosowaniu różnorodnych i zmiennych temp, jak również rodzajów metrum wraz zastosowaniem płynnych przejść dynamiczno-agogicznych za pomocą stringenda oraz techniki rubata;

e) Wykorzystaniu pełnych możliwości technicznych organów epoki późnego romantyzmu, w tym systemu wolnych kombinacji, różnorodnych połączeń oktawowych, wałka crescendowego, żaluzji oraz wykorzystania pomocy rejestranta¹³;

f) Wykorzystaniu pełnych możliwości barwowych oraz gradacji dynamicznej niemieckiego typu organów epoki późnego romantyzmu.

3. Zapis nutowy i gradacja dynamiczna

W zapisie nutowym Maxa Regera wszelkie informacje potrzebne do właściwej interpretacji utworu były zaznaczone przez autora czerwonym tuszem – oprócz

¹² O programowości twórczości niemieckiego kompozytora świadczą oprócz podpisów pod nutami fantazji chorałowych tekstów chorałów inne kompozycje ilustrujące chociażby obrazy. Warto wymienić tu dzieło *Vier Tondichtungen nach Bildern von Arnold Böcklin* op. 128 powstałe w 1913 roku, ilustrujące cztery obrazy Arnolda Böcklina. Na temat jednego z nich (*Wyspy umarłych*) Siergiej Rachmaninoff cztery lata wcześniej skomponował poemat symfoniczny op. 29.

¹³ Świadczy o tym chociażby niemożliwy do realizacji bez pomocy rejestranta – z powodu wymogu jednoczesnego trzymania dźwięku *h* prawą nogą oraz operowania szafą ekspresyjną – zapis nutowy pierwszego wejścia głosu chorałowego w fantazji *Wachet auf, ruft uns die Stimme* op. 52.

podpisu tekstu chorału oznaczenia dotyczyły wymaganej dynamiki, barwy, używanego stopaży, tempa, frazowania, użycia szafy ekspresyjnej.

Najbardziej istotnym elementem z punktu widzenia zmiany brzmienia w czasach współczesnych w stosunku do stylistyki początku XX wieku jest właśnie stosowana przez Regera gradacja dynamiczna, rozciągająca się od *pppp* do *ffff*, przy czym należy pamiętać o pośrednich stacjach, w których możliwe jest stosowanie określeń *mp*, *mf* lub *piu f*. Współcześni organiści bez zagłębienia się w stylistykę niemieckich instrumentów epoki Regera bardzo często narażeni są na niebezpieczeństwo niezgodnego z ideą utworu doboru wolumenu brzmienia organowego – przykładowo oznaczenie *ff* w twórczości Rheinbergera ma o wiele mocniejsze brzmienie niż u Regera¹⁴. Poniższa tabela pozwoli uzmysłowić sobie wyjątkowy na tle całej literatury organowej stopień gradacji dynamicznej stosowany przez Maxa Regera. W poniższym przykładzie odwołano się do oznaczeń Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego¹⁵:

Felix Mendelssohn-Bartholdy	Max Reger
<i>pp</i> (samodzielny łagodny głos ośmiestopowy)	<i>pppp</i>
	<i>ppp</i>
	<i>pp</i>
	<i>p</i>
<i>p</i> (więcej łagodnych rejestrów ośmiestopowych użytych razem)	<i>mp</i>
	<i>mf</i>
	<i>f</i>
	<i>piu f</i>
<i>f</i> (pełne organy, bez niektórych mocnych rejestrów)	<i>ff</i>
	<i>fff</i>
	<i>ffff</i>
<i>ff</i> (pełne organy)	<i>organo pleno</i>

¹⁴ Porównywalne z regerowskim *ffff*. Por. F. Klinda, *Orgelregistrierung. Klanggestaltung der Orgelmusik*, Wiesbaden 1987, s. 208.

¹⁵ Porównanie to nie jest dokładne z powodu braku dookreślenia przez Regera konkretnych rejestracji do danego stopnia gradacji. Jest to spowodowane omówioną w dalszej części artykułu specyfiką zależności wolumenu różnych sekcji brzmieniowych w organach późnoromantycznych. Opis gradacji u Mendelssohna zaczerpnięto z przedmowy do wydania jego dzieł w wydawnictwie Edition Peters, Leipzig. Zob. *Orgelwerke von F. Mendelssohn-Bartholdy* (6 *Sonaten op. 65*, 3 *Praeludien und Fugen op. 37*), Breitkopf & Haertel, Leipzig, V. A. 162.

W muzyce Maxa Regeera zmiany dynamiczne i agogiczne następują po sobie bardzo szybko, czego przykładem może być konstrukcja chorału *Alle Menschen müssen sterben* op. 52:

Alle Menschen müssen sterben,	<i>ffff</i>	<i>allegro</i>
Alles Fleisch vergeht wie Heu	<i>pp</i>	<i>meno mosso</i>
Was da lebet, muß verderben,	<i>ppp</i>	<i>andante</i>
Soll es anders werden neu;	<i>ppp</i>	<i>andante</i>
Dieser Leib, der muß verwesen,	<i>f</i>	<i>agitato</i>
Wenn er anders soll genesen	<i>pp</i>	<i>moderato</i>
Der so großen Herrlichkeit,	<i>mp</i>	<i>un poco piu andante</i>
Die den Frommen ist bereit.	<i>cresc.-f</i>	<i>piu mosso</i>

Oprócz oznaczeń literowych i słownych zmiany dynamiczne (realizowane za pomocą załączania i wyłączania kolejnych rejestrów lub wałka crescendowego) mogą wynikać z zapisu *crescenda*, *decrescenda* oraz *stringenda*, które odnosi się również do warstwy agogicznej. W zależności od konkretnego miejsca w utworze oznaczenia <> mogą mieć różne znaczenie. Standardowo rozumiane jako znaczники otwarcia i zamknięcia szafy ekspresyjnej mogą zgodnie z intencją Regeera oznaczać zarówno użycie żaluzji, zmianę tempa (znak < jako *stringendo*, a znak > jako *ritardando*), jak również zmianę dynamiki, realizowaną za pomocą wałka crescendowego lub użytych rejestrów¹⁶.

4. Instrumentarium romantyczne

Należy zadać sobie pytanie: na jakich organach możliwa była (i jest) realizacja zapisów rejestracyjnych podanych przez samego kompozytora? Bardzo duży wpływ na styl kompozycji organowych Regeera miał wybudowany w Wiesbaden w 1862 roku instrument autorstwa czołowego niemieckiego budowniczego epoki romantyzmu – Eberharda Friedricha Walkera. Reger miał dostęp do tych organów podczas swego pobytu w Wiesbaden, grał na nich osobiście. Dyspozycja

¹⁶ M. Reger, Przygrywka chorałowa *Komm, süßer Tod*, przypis kompozytora: „< oraz > posiadają znaczenie agogiczne oraz dynamiczne (szafa ekspresyjna)”. W oryginale: „< und > haben «dynamische» (Schweller) und «agogische» Bedeutung” (1894). M. Reger, Fantazja *Freu dich sehr, o meine Seele* op. 30, t. 53 (1898), przypis kompozytora: „również przy < można odrobinę przyspieszyć, przy > trochę uspokoić”. W oryginale: „doch kann man auch bei < das Tempo etwas beschleunigen und bei > etwas beruhigen”.

tego – niestety niezachowanego do dziś – instrumentu przedstawiała się następująco¹⁷:

I Manual	II Manual	III Manual	Pedał
Principal 16'	Gedeckt 16'	Geigenprincipal 8'	Grand Bourdon 32
Bourdon 16'	Principal 8'	Aeoline 8'	Principal 16'
Principal 8'	Flöte 8'	Dolce 8'	Subbaß 16'
Gemshorn 8'	Gedeckt 8'	Gedeckt 8'	Violonbaß 16'
Viola di gamba 8'	Salicional 8'	Traversflöte 4'	Quintbaß 10 2/3'
Gedeckt 8'	Octav 4'	Spitzflöte 4'	Oktavbaß 8'
Doppelflöte 8'	Flute d'amour 4'	Waldflöte 2'	Violoncello 8'
Quinte 5 1/3'	Rohrflöte 4'	Fagott und Oboe 8'	Gedecktbaß 8'
Octave 4'	Quinte 2 2/3'		Aeoline 8'
Salicional 4'	Octav 2'		Flötenbaß 4'
Gemshorn 4'	Mixtur 2', 4f.		Posaunenbaß 16'
Quinte 2 2/3'	Corno 8'		Trompete 8'
Waldflöte 2'	Vox humana 8'		Cornettino 4'
Mixtur 2' 5f.			
Scharff 1' 3f.			
Fagott 16'			
Trompete 8'			
Clarinete 8'			
Clarine 4'			

Brzmienie organów Walckera zbudowanych w latach 60. XIX wieku było typowe dla organów niemieckich epoki romantyzmu. Stanowiło podstawę do wytworzenia się stylu późnoromantycznego w przyszłości. By w pełni to zrozumieć, należy uzmysłwić sobie kilka istotnych dla tej stylistyki brzmieniowej cech, mających bezpośrednie przełożenie na wyklarowany styl organowej kompozycji Maxa Regera.

Pierwszą istotną cechą, która stanowi również paralelę do polifonicznego sposobu prowadzenia narracji muzycznej przez Regera, jest zakorzenienie wczesnoromantycznych organów Eberharda Friedricha Walckera w stylu budownictwa epoki dojrzałego baroku. Pochodzący z terenów Szwabii organmistrz wykorzystał koncepcje brzmieniowe organów typu południowoniemieckiego, poszerza-

¹⁷ Za W. Walcker-Mayer, *Die Orgel der Reger-Zeit*, [w:] K. Röhring, *Max Reger 1873–1973. Ein Symposium*, Wiesbaden 1974.

jąc ich spektrum dynamiczno-barwowe¹⁸. Czym charakteryzował się ów styl? Jednymi z najbardziej oryginalnych cech, które zostały zaadaptowane w momencie procesu płynnego przejścia w epokę romantyzmu, były: a) bardzo duża obsada głosów ośmiostopowych, b) występowanie zjawiska podziału rejestrów *pars maior* / *pars minor* pomiędzy sekcjami, c) użycie głosów smyczkujących. Ostatni podpunkt jest o tyle frapujący, że geneza wyodrębnienia się głosów smyczkujących jest pośrednio związana z polskim instrumentarium historycznym, w którym głos Salicional 8' jako bardziej subtelna odmiana pryncypału występuje w olkuskich organach Hansa Hummla już w roku 1611. W pozostałych częściach Europy klarowne wyodrębnienie się głosów wyraźnie smyczkujących ma miejsce już w XVII wieku. Wykorzystanie przez Walckera tego rodzaju wąskomenzurowanych rejestrów o różnorodnej prędkości zadęcia piszczałek nie było nowym odkryciem, lecz jedynie wykorzystaniem istniejących już rozwiązań¹⁹. Korespondencja brzmieniowa *pars minor* oraz *maior* ma swoje odzwierciedlenie w romantycznym rozplanowaniu gradacji dynamicznej oraz intonacji poszczególnych głosów.

Fakt dysponowania na południu Niemiec dużej liczby głosów ośmiostopowych miał decydujące znaczenie dla przejścia w epokę romantyzmu koncepcji brzmieniowej, w której organy imitowały orkiestrę. Wraz z przyrostem liczby głosów podstawowych fundamentalnym problemem budownictwa organowego stała się kwestia zapewnienia dostępu odpowiedniej ilości wiatru organowego do piszczałek – w organmistrzostwie do czasów Walckera realizowane to było za pomocą systemu wiatrownic sprężynowych lub tak zwanych *Lamellen*. Punktem zwrotnym w przejściu do epoki romantyzmu stało się użycie około 1840 roku przez Eberharda Friedricha Walckera udoskonalonej wersji wiatrownicy rejestrowej typu stożkowego. W przeciwieństwie do używanej dotychczas tonowej wiatrownicy klapowo-zasurowej Walckerowska wiatrownica zapewniała każdej piszczałce dostęp odpowiedniej ilości powietrza za pomocą stożków, które otwierały dostęp wiatru organowego, zgromadzonego w przegrodach rejestrowych. Każdy rejestr – w przeciwieństwie do danego dźwięku w wiatrownicy klapowo-

¹⁸ Ch. Bossert, *Die Singularität des süddeutschen Klangprinzips innerhalb der europäischen Klangstile nach 1670 als Wurzel der romantischen Orgel*, [w:] „Acta Organologica Band”, t. 32 „Gesellschaft der Orgelfreunde” e. V., Mettlach 2011.

¹⁹ Podobnie wygląda sprawa użycia głosów przedętych. Często spotykaną opinią wśród organistów jest przypisywanie Aristide’owi Cavaille-Collowi zasługi wynalezienia przedętych głosów harmoniczných. Głosy tego typu (opisane przez Michaela Praetoriusa w dziele *Syntagma Musicum* już w 1619 roku) były znane i szeroko rozpowszechnione w południowym typie budownictwa organowego jako Traversflöte.

-zasuwowej – miał w tym systemie własny zasób wolnego powietrza. Konsekwencją było nie tylko uzyskanie możliwości budowy większej liczby głosów ośmiostopowych, lecz również wzmocnienie niezależności oraz masy ich brzmienia, zwiększenie stabilności stroju organów oraz o wiele stabilniejszy dźwięk całości organów, określane przez Eberharda Friedricha Walckera mianem „świętego brzmienia”. Warto przy tym podkreślić, że wiatrownica stożkowa nie jest wynalazkiem Walckera, lecz sposobem budowy wiatrownic znanym już w epoce baroku, użytym przez Johanna Carla Sigmunda Haussdörfferera (urodzonego w 1714 roku) w instrumencie w niemieckim z Tübingen, gdzie Walcker dokonywał reparacji instrumentu w 1837 roku²⁰.

Elementem zupełnie nowym była gradacja dynamiczna – Walcker rozszerzył spektrum brzmieniowe o kategorię kontrastów dynamiczno-barwowych. O ile południowoniemieckie organy barokowe barwowo przedstawiały aspekt pełni i jasności, symbolizujące niebiański majestat i chwałę, o tyle wczesnoromantyczne organy Walckera (adaptując zawierające rząd tercjowy mikstury składające się z piszczałek różnych chórów!) dodały do tego brzmienia stonowane i ciemne oraz nową kategorię brzmieniową: kontrast wrażenia daleko–blisko, pośrednio–bezpśrednio. Zachowane do dzisiaj brzmienie rejestrów organów w Hoffenheim pozwala zrozumieć zasady przejść barwowych i dynamicznych. To płynne przejście możliwe jest dzięki zmianom rejestrowym od brzmienia *pleno* aż do granicy słyszalności przy wykorzystaniu jedynie 28 głosów.

Instrument, do którego Reger miał dostęp w Wiesbaden, prezentował w pełni wymienione powyżej cechy. Analizując podaną dyspozycję, można stwierdzić, że 17 głosów ośmiostopowych, mających różnorodne parametry wolumenu brzmienia, prędkości zadęcia, charakterystyki tonów harmoniczných pozwalało na niezliczone warianty rejestracji oraz tworzenia crescend przy użyciu zaczerpniętych z epoki baroku zasad korespondencji w intonacji organów. Przykładowo połączenie Violi da Gamba 8' z głosem Gemshorn 8' tworzyło brzmienie pryncypałowe, które stanowiło odbicie dla pryncypału w drugim manuale; gradacja głosów smyczkowych pod względem prędkości zadęcia oraz wolumenu przechodziła od Violonbassu 16', poprzez Violę da Gambę 8' (I), Salicional 8' (II), Salicional 4' (I), aż do Aeoliny 8' (P), Dolce 8' (III) oraz Aeoliny 8' (III), będącej na granicy słyszalności jako następcą Holzharmóniki 8' zachowanej do dzisiaj w organach w Hoffenheim. Na organach tych wczesne utwory Maxa Regera bez problemu dają się zarejestrować zgodnie ze wskazówkami dynamicznymi autora.

²⁰ Por. S. Kümmerle, *Walcker & Cie*, [w:] *Enzyklopädie der evang. Kirchenmusik*, Gütersloch 1904, s. 591.

W Niemczech, zabezpieczonych gospodarczo kontrybucjami po wygranej wojnie francusko-niemieckiej, od około 1870 roku miał miejsce szybki i gwałtowny rozwój organmistrzostwa. Około roku 1890 powstał tam nowy typ instrumentu określany mianem późnoromantycznego, wytwarzanego seryjnie w nowoczesnych fabrykach, zaopatrzonego w trakturę pneumatyczną oraz szereg nowych rozwiązań technicznych, które ułatwiały grę. Pojawiła się wtedy udoskonalona wiatrownica stożkowa Walckera umożliwiająca zwiększanie się liczby dysponowanych głosów ośmiostopowych. Efektem ubocznym tego procesu był rosnący opór klawiatur, proporcjonalny do ilości powietrza zgromadzonego w przegrodach rejestrowych. W praktyce, organy posiadające powyżej 40 głosów nie nadawały się do użytku bez wspomagania za pomocą dźwigni Barkera. Naturalną konsekwencją tego faktu było stworzenie traktury pneumatycznej²¹.

Pneumatyczne instrumenty późnoromantyczne zostały wyposażone dodatkowo w szereg innych elementów ułatwiających grę: oprócz kopulacji oktawowych służących do tworzenia nowych brzmień na bazie pojedynczych rejestrów stworzono system wolnych kombinacji (z reguły jednej lub dwóch), aparatu pedałowego, kopulacji melodycznych i basowych. Te ostatnie pozwalały na dublowanie najwyżej lub najniżej granego dźwięku zestawem brzmieniowym z innego manualu bądź oktavowanie go. Powstał także system kopulacji akcentowych będących podstawą do stworzonego przez Roberta Hope-Jonesa systemu dynamicznych klawiatur *second touch* używanych w organach teatralnych. Stworzono również system wałka crescendowego, pozwalającego na bardzo szybkie zmiany dynamiczne, realizowane za pomocą załączania i wyłączania kolejnych rejestrów. Twórczość organowa Maxa Regera jako jedyna w pełni wykorzystuje możliwości techniczne organów pneumatycznych.

5. Problemy w realizacji gradacji dynamicznej na współczesnych instrumentach

Aby zrozumieć, jak niesamowicie trudną sztuką jest zgodne z intencjami Maxa Regera rejestrowanie jego utworów na instrumentach współczesnych, poniżej przedstawione zostanie zestawienie ośmiu cech charakterystycznych dla

²¹ Warto zauważyć, że traktura pneumatyczna działa tak samo precyzyjnie jak traktura mechaniczna, jest przy tym o wiele łatwiejsza i wygodniejsza do gry. Niepochlebna opinia wśród współczesnych organmistrzów o trakturze pneumatycznej wynika z niskiego poziomu wiedzy i braku umiejętności regulacji tego typu traktury.

budownictwa późnoromantycznego oraz współczesnego budownictwa organowego, opartego w większości o założenia reformy Orgelbewegung²².

a) System rozdziału powietrza

W organach romantycznych podstawą brzmienia jest system wiatrownic stożkowych zapewniających dopływ odpowiedniej ilości powietrza do piszczałek. Dzięki niemu przy dołączaniu kolejnych głosów registry już uruchomione nie tracą mocy w wyniku spadku ciśnienia, a brzmienia rejestrów użytych jednocześnie przenikają się i sumują²³.

W budownictwie współczesnym używa się wiatrownic klapowo-zasurowych, w których uruchomione registry, oprócz innej charakterystyki brzmieniowej dla faktur homofonicznych, przy dołączaniu kolejnych głosów tracą swą moc brzmieniową. W ten sposób współczesne organy 40-głosowe mają znacząco uboższy wolumen brzmień w porównaniu z wolumenem organów romantycznych o podobnej dyspozycji.

Konsekwencją jest trudność w uzyskaniu na współczesnych organach pełnego i gęstego brzmienia głosów podstawowych oraz fakt rozstrajających się struktur akordowych w Regerowskich rejestracjach *forte*.

b) Traktura gry i rejestrów

Niemieckie organy późnoromantyczne wyposażone były w bardzo precyzyjnie działającą trakturę pneumatyczno-rurkową. Jej główną zaletą była potrzeba użycia niewielkiej siły wymaganej do naciśnięcia klawisza, co umożliwiała bardzo szybką grę oraz stosowanie przebiegów następujących po sobie struktur akordowych w technice *legato*.

Współczesne organy w przeważającej części budowane są w oparciu o trakturę mechaniczną, która jest cięższa od stosowanej w romantyzmie traktury pneu-

²² Ruch ten był urzeczywistnieniem totalitarnych dążeń partii narodowo-socjalistycznej, zmierzającej do przekształcenia roli zarówno budownictwa organowego, jak i muzyki organowej po 1933 do celów kultystycznych. Reforma ta doprowadziła do zniszczenia kilku tysięcy romantycznych organów oraz wprowadziła szereg cech brzmieniowych i konstrukcyjnych do współczesnego kanonu budownictwa organowego. Nie miały one potwierdzenia i uzasadnienia w żadnym stylu organowym epoki baroku i romantyzmu. Autor niniejszego artykułu jednoznacznie postrzega reformę Orgelbewegung jako najbardziej negatywne zjawisko w historii organów.

²³ W drugiej połowie XIX wieku wiatrownice stożkowe zdominowały niemieckie budownictwo organowe. System klapowo-zasurowy był jednak używany na przykład przez Friedricha Ladegasta, który korzystał z dźwigni Barkera w przypadku większych instrumentów. Trzeba przy tym pamiętać o innym przekroju klap używanych w niemieckich organach opartych o system wiatrownic tonowych.

matycznej oraz mniej precyzyjna niż historyczne pierwowzory organów barokowych²⁴.

Podstawowym problemem przy interpretacji muzyki Regera na instrumentach mechanicznych są trudności w prowadzeniu frazy techniką *legato* oraz znaczne zwiększony stopień trudności technicznej, szczególnie przy wieloskładnikowych strukturach homofonicznych.

c) Rozmieszczenie elementów na stole gry

W organach późnoromantycznych wałek crescendo jest znacznej szerokości, umieszcza się go pośrodku stołu gry, przez co grający ma do niego łatwy dostęp oraz swobodę użycia w każdej pozycji. Pedał szafy ekspresyjnej umieszczony jest po prawej stronie, w miejscu dostępnym dla rejestranta, przez co możliwe staje się operowanie przez niego żaluzją.

W organach współczesnych fizyczny rozmiar (szerokość) wałka crescendo jest około 2–3 razy mniejszy niż oryginał, przez co jego użycie, w połączeniu z faktem szybszych skoków dynamicznych, jest mało efektywne przy wykorzystaniu go do crescendo rejestrowego w dłuższych odcinkach. Szafa ekspresyjna umieszczona jest bliżej środka stołu gry, przez co pomoc rejestranta jest niemożliwa.

Skutkiem tego są poważne problemy przy chęci realizacji oznaczeń *stringendo*, *crescendo* oraz *diminuendo* na dłuższych odcinkach oraz brak możliwości wykonania niektórych partii pedałowych przy jednoczesnym wykorzystaniu szafy ekspresyjnej, zgodnej z intencją kompozytora z powodu braku możliwości pomocy rejestranta.

d) Podział na sekcje brzmieniowe

W organach romantycznych każda sekcja (manual) jest integralną częścią całości. Manual drugi jest echem manualu pierwszego, manual trzeci jest echem drugiego, przez co oznaczenie *fff* trzeciego manualu odpowiada *forte* sekcji drugiej oraz *mf* sekcji głównej. W ten sposób wszystkie sekcje są ze sobą połączone i korespondują ze sobą poprzez możliwość uzyskania jednolitych brzmień przy jednoczesnej różnicy dynamicznej.

²⁴ Z powodu użycia niewłaściwych materiałów (rurek igielitowych i gumowych, membran i mieszków z polipelu oraz innych materiałów zastępczych), a także ich i błędnej regulacji w procesie konserwacji zachowanych organów pneumatycznych traktury pneumatyczno-rurkowe z punktu widzenia współczesnego budownictwa organowego niestety dość często kojarzone są z brakiem precyzji, awaryjnością oraz opóźnieniem zadęcia piszczałek po naciśnięciu klawiszy.

We współczesnym budownictwie zazwyczaj przyjęty jest podział na trzy sekcje, w których druga ma charakter barokowego pozytywu w piskliwym wydaniu, a trzecia jest odpowiednikiem schwellwerku. Nie występują w tym podziale wzajemne korelacje w dysponowanych głosach, sekcje mają charakter kontrastowy.

Rejestracja utworów Regera w oparciu o jego wskazówki dotyczące dynamiki oraz użycia konkretnych manualów na instrumentach współczesnych nie jest możliwa. Głównym tego powodem są skrajne charaktery trzech sekcji oraz funkcja drugiego manualu, który nie spełnia roli *p o m o s t u* między sekcją główną oraz schwellwerkiem.

e) Rozdysponowanie głosów podstawowych

W organach romantycznych główną rolę pełniły głosy ośmiostopowe o różnorodnej konstrukcji. W ten sposób uzyskiwano całe spektrum brzmieniowe podobne do orkiestry.

Współczesne budownictwo organowe po reformie roku 1933 wyeliminowało bardzo wiele rodzajów głosów, które dzisiaj nie są używane. Reforma ta miała też wpływ na ideologiczne skupienie się wyłącznie na tradycji budowy organów północnoniemieckich. W celu redukcji kosztów budowanych instrumentów liczba projektowanych współcześnie głosów ośmiostopowych jest znikoma w porównaniu zarówno do wzorców barokowych, jak i romantycznych.

Efektem tej rozbieżności przy rejestrowaniu utworów Regera jest brak możliwości uzyskania barw orkiestrowych oraz możliwości ich cieniowania za pomocą różnorodności głosów podstawowych.

f) Użycie głosów smyczkujących

Pochodzące z tradycji południowoniemieckiej głosy smyczkowe zostały zaadoptowane przez Eberharda Friedricha Walckera i włączone w strukturę brzmieniową organów romantycznych na zasadzie polaryzacji jasne–ciemne, głosy wąskomenzurowane–szerokomenzurowane. W ten sposób organy romantyczne posiadały kompletną paletę zróżnicowanych pod względem zarówno dynamiki, jak i prędkości zadęcia głosów smyczkujących, umożliwiających mieszanie barw na podobieństwo palety malarskiej. Głosy fletowe pełniły funkcję cieni, głosy smyczkowe rozjaśniały brzmienie.

Budownictwo współczesne w bardzo dużym stopniu wyeliminowało użycie głosów smyczkowych.

Przez brak gradacji dynamicznej i zbyt małą ilość brzmień wąskomenzurowanych przy rejestrowaniu dzieł Regera niemożliwe staje się podążanie za wskazówkami kompozytorami takich jak „jasne brzmienie”, „ciemne brzmienie”, „coraz jaśniej” na współczesnych instrumentach.

g) Użycie głosów wysokociśnieniowych

Na przełomie wieków oraz na początku XX wieku coraz większe zastosowanie znalazły głosy wysokociśnieniowe. Ich właściwości brzmieniowe pozwalały na zwiększenie wolumenu brzmienia za pomocą kilku rejestrów. Należały one do różnych rodzin głosów, były to zarówno registry językowe, jak również wargowe, smyczkowe oraz fletowe.

Współczesne budownictwo po reformie Orgelbewegung oraz postulatach reformy alzackiej wyeliminowało z użytku głosy wysokociśnieniowe z wyjątkiem trąb horyzontalnych.

W efekcie tego przy rejestracjach *forte* zmierzających ku *pleno* na współczesnych instrumentach ciężiej jest dokonać płynnych przejść dynamicznych. Trąbki horyzontalne ustawione z reguły poza szafą organową charakteryzują się zbyt odmiennymi w stosunku do reszty brzmienia właściwościami przestrzenno-akustycznymi, a ich brzmienie nie jest stopliwe z resztą instrumentu, przez co niemożliwe staje się uzyskanie charakterystycznego dla epoki romantyzmu procesu płynnego przejścia.

h) Zróżnicowanie parametrów brzmieniowych w ramach jednego rejestru.

W organach romantycznych poszczególne rejestry intonowane były w oparciu o system linii intonacyjnych. Poszczególne rejestry oprócz różnorodnego czasu zadęcia, barwy oraz wolumenu brzmienia miały nieregularny przebieg. Niektóre z nich (na przykład Viola da Gamba) osiągały najwyższy wolumen brzmienia w oktawie malej, stopniowo ścisząc się w miarę podążania w górę, inne zaś (na przykład pryncypały) w oktawie razkreślnej charakteryzowały się słyszalnym *crescendem*.

Współczesne budownictwo organowe opiera się na wyrównanej intonacji piszczałek w ramach jednego głosu oraz zbliżonej dynamice zespołu rejestrów w danej sekcji. Czas zadęcia piszczałek jest z reguły bardzo krótki i wyrównany w całym głosie, jego barwa nie ulega zmianom w 4–5 kolejnych oktawach, a grając od najniższego do najwyższego dźwięku nie osiąga się żadnych silnych efektów *crescenda* bądź *decrescenda*.

Przy rejestrowaniu utworów Regera na współczesnych instrumentach niemożliwe staje się uzyskanie efektu *z y w y c h o r g a n ó w* reagujących wewnętrzną dynamiką poszczególnych głosów na zabiegi kompozytorskie w postaci na przykład progresji wznoszącej. W instrumentach romantycznych progresje tego typu bez dołączania kolejnych rejestrów i operowania szafą ekspresyjnych dają słuchaczowi wrażenie naturalnego *crescenda* pochodzącego ze świadomie zróżnicowanej i niejednorodnej intonacji wszystkich głosów.

Cecha	Romantyczny styl niemieckiego budownictwa organowego w latach 1840–1933	Współczesny styl budownictwa organowego po 1933 roku	Konsekwencja w interpretacji utworów Maxa Regera na współczesnych instrumentach
System rozdziału powietrza	wiatrownice stożkowe	wiatrownice klapowo-zasurowe	brak samodzielności brzmienia przy kombinacjach rejestrów, zmienny strój struktur homofonicznych w brzmieniach <i>forte</i>
Traktura gry oraz rejestrów	traktura pneumatyczno-rurkowa	traktura mechaniczna; wąskie długie kłapy wewnątrz wiatrownicy	trudności w grze <i>legato</i> , większy stopień ogólnej trudności technicznej w grze
Rozmieszczenie elementów w stole gry	pedał szafy ekspresyjnej umieszczony z prawej strony; szeroki wałek crescendowy umieszczony pośrodku	pedał szafy ekspresyjnej umieszczony bardziej na środku; wąski wałek crescendowy	ograniczone użycie wałka crescendowego; brak możliwości użycia szafy ekspresyjnej w wielu miejscach
Podział na sekcje brzmieniowe	gradacja dynamiczna sekcji; korespondencje rejestrowe	zastosowanie podziału Werkprinzip	brak możliwości podążania za wskazówkami dynamicznymi Regera
Rozdysponowanie głosów podstawowych	bardzo duża obsada różnorodnych głosów 8-stopowych	zastosowanie bardzo małej liczby głosów 8-stopowych; eliminacja kilku rodzajów głosów	brak możliwości cieniowania brzmienia
Użycie głosów smyczkujących	stosowanie głosów smyczkujących do rozjaśnienia barwy; różne parametry prędkości zadęcia	ograniczenie ilości stosowanych brzmień smyczkujących, przy ich zastosowaniu szybkie zadęcie	brak możliwości realizacji wskazówek Regera dotyczących stopnia rozświetlenia rejestracji
Użycie głosów wysokociśnieniowych	użycie różnorodnych rodzajów głosów wysokociśnieniowych (flety, głosy smyczkowe, głosy językowe)	ograniczenie stosowania głosów wysokociśnieniowych do horyzontalnych głosów językowych umieszczonych w prospekcie	brak dodatkowego środka progresji dynamicznej w rejestracjach kategorii <i>forte</i>
Zróznicowanie parametrów brzmieniowych w ramach jednego rejestru	gradacja barwowa i dynamiczna w różnych rejestrach (bas–środek–dyskant) wewnątrz poszczególnych głosów; stosowanie intonacyjnych linii na zasadzie <i>crescenda–decrescenda</i>	wyrównana intonacja piszczałek w ramach jednego głosu	brak możliwości realizacji wewnętrznej dynamiki zawartej w liniach melodycznych oraz progresjach

Jak widać z powyższego porównania, wykonawstwo muzyki Maxa Regera na instrumentach współczesnych nie jest zadaniem łatwym. Należy mieć nadzieję, że coraz większa świadomość i wiedza na temat organów romantycznych przyczyni się do nowych rozwiązań techniczno-brzmieniowych w budowanych współcześnie instrumentach, co zaowocuje nowym typem instrumentarium, na którym możliwe będzie delectowanie się muzyką Regera.

Bibliografia

- Bagier G., *Max Reger*, Stuttgart 1923.
- Bossert Ch., *Die Singularität des süddeutschen Klangprinzips innerhalb der europäischen Klangstile nach 1670 als Wurzel der romantischen Orgel*, [w:] „Acta Organologica Band”, t. 32 „Gesellschaft der Orgelfreunde” e. V., Mettlach 2011, s. 35–50.
- Eberlein R., *Orgelregister: ihre Namen und ihre Geschichte*, Köln 2009.
- Falkenberg H. J., *Der Orgelbauer Wilhelm Sauer 1831–1916. Leben und Werk*, Lauffen 1990.
- Fidom H., *Diversity in Unity. Discussions on Organ Building in Germany between 1880 and 1918*, Amsterdam 2002.
- Kaufmann M. G., *Orgel und Nationalsozialismus. Die ideologische Vereinnahmung des Instrumentes im „Dritten Reich”*, Kleinblittersdorf 1997.
- Klinda F., *Orgelregistrierung. Klanggestaltung der Orgelmusik*, Wiesbaden 1995.
- Kümmerle S., Walcker & Cie, [w:] *Enzyklopädie der evang. Kirchenmusik*, Güttersloch 1904.
- Laukvik J., *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Grundzüge des Orgelspiels unter Berücksichtigung zeitgenössischer Quellen in 3 Teilen, Teil 2: Orgel und Orgelspiel in der Romantik von Mendelssohn bis Reger und Widor*, Stuttgart 2000.
- Lindner A., *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und Künstlerischen Werdens*, Regensburg 1936.
- Locher C., *Die Orgel-Register und ihre Klangfarben*, Bern 1923.
- Müller H. P., *Von Adam bis Zar und Zimmerman. Musikeranekdoten*, Berlin 1990.
- Rost M., *Spätromantische Orgeln als Schlüsselfür das Verständnis des Orgelrepertoires der Zeit um 1900 und seiner Interprete*, [w:] *Restaurierung pneumatischer Orgeln*, Hrsgb. U. Pape, Berlin 1995, s. 27–36.
- Rudolz R., *Die Registrierkunst des Orgelspiels in ihren grundlegenden Formen*, Lipsk 1913.
- Scheffler C., *Restaurierung pneumatischer Instrumente – Probleme und Erfahrungen*, [w:] *Restaurierung pneumatischer Orgeln*, Hrsgb. U. Pape, Berlin 1995, s. 37–42.
- Slonimsky N., *Lexicon of Musical Invective: Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time*, New York 1965.
- Walcker-Mayer W., *Die Orgel der Reger-Zeit*, [w:] *Max Reger 1873–1973*, Wiesbaden 1974.